

清末民初“新潮演剧”中的“演说”问题

袁国兴

作者赐稿

—

提要 “戏中有演说”是清末民初新潮演剧的一个普遍现象，它主要通过“情节演说”、“主题演说”和“角色演说”得以实现。国外戏剧样式的“误读”对这一现象的产生有重要影响，但起决定作用的还在于传统中国戏曲文类和戏剧意识本身。从“戏中有演说”现象可以反窥和证明：新潮演剧在中国现代戏剧发展史上是一个独立的特殊阶段；新潮演剧在戏剧文类抉择上体现出的“新旧并举”企图并没有实现；现代戏曲和话剧都曾经过了新潮演剧的洗礼，是中国现代戏剧场域的必要组成部分。

关键词 新潮演剧 演说 现代戏剧格局

戏剧观念意识的震荡，促成了清末民初新潮演剧的兴起。外来和本土戏剧意识混杂在一起，各种非戏剧性社会因素也漫漶于戏剧领域，“演说”就是其中一个具有代表性的问题。伴随演说意识的崛起，新潮演剧开始盛行于中国戏剧舞台；当人们对“戏中有演说”进行离析和分辨时，^{1[①]}强烈的演说意识受到了质疑，新潮演剧也开始消歇了。本文拟就此进行初步探讨，以期从一个特定视角，管窥一下新潮演剧的质地。

—

1904年，三爱（陈独秀）在《论戏曲》一文中，把“多编有益风化之戏”的戏剧变革目的，与“戏中有演说”的戏剧革新手段

^{1[①]}三爱（陈独秀）：《论戏曲》，原载1904年《安徽俗话报》第11期，后转载于1905年《新小说》第14号。

放在了一起讨论，2[②]具有十足的“新潮”意味。于此前后，在中国的小说、戏剧、学校教育和广泛的社会领域，“演说”都作为一个新事物，得到了社会广泛认同和吹捧。“演说一道，最易动人，故欧美特多，分门别类，几无一处、无一业无演说。”3[③]急于接受欧风美雨浸润的中国文化艺术界，开始捕风捉影般地痴迷起“演说”来。小说中有演说，李伯元著《文明小史》第20回，有“演说坛忽生争竞，热闹场且赋归来”的详细描述。4[④]各种学会中有演说，“去年湖南之南学会，京师之保国会，皆西人演说会之意也。湖南风气骤进，实赖此力”。5[⑤]学校教育提倡演说，《复旦公学章程》十六章载明，“开演说会……练习语言，摩厉识力。”6[⑥]在各式各样的演说中，戏剧中的演说似乎更为引人注目，也更为流行。

中国近代巾帼英雄秋瑾论到《演说的好处》时认为，演说与文章比起来“人人都能听得懂，虽是不识字的妇女、小孩子，都可听的。”7[⑦]梁启超也认为，“大抵国民识字多者，当利用报纸；国民识字少者，当利用演说”。8[⑧]也就是说，他们倡导演说是因为演说便于大众启蒙和大众教育，可这样一来，演说的目的和戏剧变革的目的就发生了重叠，站在大众启蒙和大众教育的立场上，在当时的历史条件下，戏剧活动有其特别值得称道的地方。大公报

2[②]三爱（陈独秀）：《论戏曲》，原载1904年《安徽俗话报》第11期，后转载于1905年《新小说》第14号。

3[③]知新室主人：《知新室新译丛·演说》，《新小说》第2年第8号，1905。

4[④]《绣像小说》第20册，1904。

5[⑤]梁启超：《饮冰室自由书·传播文明三利器》，《饮冰室合集·专集》第一册，中华书局，1936年。

6[⑥]朱维铮主编：《马相伯集》60页，复旦大学出版社，1996。

7[⑦]秋瑾：《演说的好处》，《白话》第1期，1904。

8[⑧]梁启超：《饮冰室自由书·传播文明三利器》，《饮冰室合集·专集》第一册，中华书局，1936年。

1902年11月有一篇《论演说》的文章，“序列性”地探讨了演说与演戏的关系，认为“欲开民智，必立学堂”，然而“学堂功缓，不如立会演说”，可是“演说”会也“不易举……”^{9[9]}最好的办法就是演戏。《春柳社演艺部专章》赞成这一观点，认为“文成舆论，左右社会……然与目不识丁者接，而用以穷。济其穷者，有演说，有图画，有幻灯（即近时流行影戏之一种）。第演说之事迹，有声无形；图画之事迹，有形无声；兼兹二者，声应形成，社会靡然而向风，其惟演戏欤？”^{10[10]}“所谓社会教育”惟有“戏剧一端而已”，^{11[11]}是当时人对这个问题的普遍看法，在其探讨问题的视角上也似乎只能得出这样的结论。

值得注意的是，当时许多人也把演戏“误”当作了演说。认为“弹唱小说者亦演说一道”，^{12[12]}“沪上所演《铁公鸡》、《左公平西》之类，发扬蹈厉，感人实深，声色并传，雅俗共赏，亦别开演说一生面也”。^{13[13]}新潮演剧者被人看作是“演说家”，^{14[14]}观众“均以新戏为演说一流”。^{15[15]}《惠兴女士传》“没开场的时候”，就有人先行上台演说，“每说一段，满园的人，都一齐拍手。并且鸦雀无声，听的极其入神。”组织者呼吁：“如果各班戏子，都排新戏，演新戏都带演说，中国的人，一定开化的快了。”^{16[16]}有人批评“梁启超的《劫灰梦》、玉桥的《广东新女儿》、觉佛的《活地狱》等”，颇有些“类似化装演讲”。

9[9]林纾：《译林叙》，《译林》第1期，1901。

10[10]《春柳社演艺部专章》，载阿英编《晚清文学丛钞·小说戏曲研究卷》，中华书局，1962。

11[11]《“春阳社员剧装摄影”题记》，《月月小说》第12号，1907。

12[12]铁：《铁甕烬余》，《小说林》第12期，1908。

13[13]春梦生：《维新梦·序》，《新小说》第1期，1903。

14[14]陈大悲：《十年来中国新剧之经过》，《晨报·副刊》，1919、11、15。

15[15]义华：《剧趣·戏剧杂谈》，《民权素》第四集，1915。

16[16]《戏园子进化》，《北京画报》第3期，1906。

17[17]可在在我看来，它们不仅仅是“类似”，可能本来就是被人“当作”化装演讲来对待的。

如果演戏被看作是演说，那么演说当然也可以用演戏的方式进行了。陈天华的社会变革檄文《猛回头》以“弹词”的文体样式发表——须知，在当时人眼里，弹词也是戏曲之一种。不容否认，“戏”和“说”，在中国文化传统中本有类同的地方，它们都趋向于“演”和“现身说法”。魏榜贤等去赴演说会，每人要付5角钱，作者写这个的目的是要告诉人们演说者的惟利是图，但我们在这里看到的却是演说的“游艺”性质。18[18]春柳社等就曾多次以赈灾的名义义演，赈灾者收入做公益，可它并没有掩盖“受捐”、“付钱”的事实。表演本身带有愉悦性，因此它才可以取值。而不论是演说还是演戏，均以受众的好恶为指规，表演者为了“取悦听者……无不粲苏张之舌，为委曲之谈，盖将以博听者之鼓掌欢迎也。是故登台者，每兢兢惟恐不能得台下人之欢心，若优伶之必以喝彩为荣者，殆亦演说家之通病欤？”19[19]“登台”者的类同地位和“通病”，从一个侧面证明了演剧和演说具有某种相似性，形式的接近也让它们躲避开了一些文体、文类的纠葛，似乎更容易、更顺畅地结合在了一起。

二

然而，以“脚色”“演故事”的戏剧，20[20]与仁人志士登台的宏谈阔论，毕竟不是一回事。当人们看重二者的相似功能，把它们放到一个平面上讨论时，理论上好像可以说得头头是道，但让

17[17]梁淑安：《近代传奇杂剧艺术谈》，《中国近代文学研究》第2辑，1985。

18[18]《文明小史》第20回，《绣像小说》第20册，1904。

19[19]知新室主人：《知新室新译丛·演说》，《新小说》第2年第8号，1905。

20[20]参见王国维：《王国维学术经典·宋元戏曲史》246页，江西人民出版社，1997。

它们真正以同一面貌出现在舞台上，却不是轻而易举的。大致说来，“戏中有演说”，在新潮演剧中，主要以三种方式得以实现。

首先，情节演说——即所谓“戏中作戏”的方式。清末民初的文学艺术观念，倾向于直接社会意识的宣扬，“写实”或“实写”意识强烈。现实性的题材，生活化的表现手段，得到了吹捧。演说是一个新鲜事物，在社会上十分流行，以“实写”为时尚的新潮演剧，没有理由不把生活中的“演说”搬到舞台上来。更何况

“戏中”的演说还是可以直接面向观众宣讲的一种方式呢？《潘烈士投海》中有一个情节，表现的是潘烈士受邀去演说，刚开始时，潘烈士还照顾到自己演说者的剧中人身份——这样的演说可以说是戏剧情节的需要；可是紧接着当潘烈士进入到演说的主题时，另外一种意识驱动便凸显出来，他开始有意无意地超越戏剧情境的规定直接面向观众发言了：“我们中国，自与各国通商以来，哪一件不是相形见绌？”^{21[21]}以此为契机，有声有色地演说了一番社会时政。话剧《黄金赤血》有类似演说，^{22[22]}改良戏曲《经国美谈》、^{23[23]}《新罗马传奇》也有类似演说，^{24[24]}《血手印》更是利用戏曲体式的方便，连说带唱，说得激情四射，唱得慷慨激昂（唱也是演说的另一种替代方式，对此一问题下文将进行具体研究）。《招隐居》第2出有一首“戒烟歌”，作者在戏文中特别载明，“此段正文，演者须台前朗诵”。^{25[25]}王梦生在研究新旧剧融合时曾提出一种办法，“先用新戏之法，扮一家庭或一团体”，然后再在剧中穿插演旧戏的场面，以此种所谓“戏中作戏”的方法

^{21[21]}白云词人：《潘烈士投海》，《晚清文学丛钞·说唱文学卷》351页，中华书局，1960。

^{22[22]}任天知：《黄金赤血》，《中国早期话剧选》701页，中国戏剧出版社，1989。

^{23[23]}《经国美谈·第六出·演说-沮援》有“戏中演说”，见《晚清文学丛钞·说唱文学卷》555页，中华书局，1960。

^{24[24]}饮冰室主人：《新罗马传奇·第一出》，有“净起立演说介”戏文，《壬寅新民丛报汇编》，明治三十七年。

^{25[25]}钟祖芬：《招隐居》，重庆木刻本，1896。

达到“新旧掺合”的目的。^{26[26]}关于这种做法的成败得失不是我们要讨论的，我们在这里注意的是“戏中作戏”是新潮演剧中常用的方式，“戏中有演说”也借用了这种方式。

其次，主题演说——即剧中人“借题发挥”进行演说。无论何种戏文，人物、情节、台词或者唱腔等都是不可缺少的，但由于戏剧创作目的和创作方式的不同，台词、对话和唱腔在不同剧作中的地位 and 意义却有所不同。清末民初的新潮演剧，有些台词的“情节”成分和推动剧情发展的能力弱，抒情成分、批评成分、宣讲成分强，有将对话当作演说处理的嫌疑。比如《黄金赤血》的如下一段台词：

小梅：你老人家，终日在家里守着，凭空的叫胡人占了二百多年，把我们自有的权利，一古脑儿霸了去，近来越弄越利害了，这样事也想他们固有，那样事也想官办，恨不得一碗饭他一家人吃，把我们百姓做他的马牛；做马牛也罢了，还想连马牛都不许做，要想当猪仔一齐卖掉了，稍微有一点不顺他的意思，什么格杀勿论，四川的事闹的还小吗？……^{27[27]}

当牛、做马、“四川的事”、“二百多年”的林林总总，固然也可看作是剧中人的“对话”，但它却明显越过了具体对话人所处的时空情境，向外延伸，扩展到了家国大事的辨析和宣讲。与“戏中作戏”的演说方式比，这里虽然没有了“演说”的戏剧情节，但演说的用意是一样的，剧中人的言语功能主要不在于人物之间的交流，而在于向观众演说。昔醉在《新剧之三大要素》中曾对新潮演剧的言语特点进行过探讨，在他看来，新潮演剧的“言论”应该“间或引古征今，借题发挥，”以做到“不露形迹”为最好。

^{26[26]}王梦生：《梨园佳话》156页，商务印书馆，1915。

^{27[27]}任天知：《黄金赤血》，《中国早期话剧选》5页，中国戏剧出版社，1989。

28[28]与其说他在研究戏剧言语，不如说在研究“演说术”，在这样的视野上无论怎样“不露形迹”，都掩盖不了“借题发挥”的事实。这里也涉及到对新潮演剧中的“戏笔”理解问题。有人批评梁启超的《班定远平西域》“可能出于戏笔”，“写作并不严肃……甚至‘世界上’、‘二十世纪’、‘国民’等新名词，也用到这出历史剧本中去。”29[29]《新罗马》中的一段戏文也把“王莽、蚩尤、董卓和耶和華天使相提并论”，“简直像个大拼盘。”应该知道此种现象“在近代传奇作品中并不是个别现象。”30[30]它既与中国传统戏曲观念和戏曲文类范型相关，又与新潮演剧中的演说倾向有关，这些台词不完全是剧中人的对话，它还是戏剧角色与观众的交流，是“引古征今，借题发挥”的新潮演剧“言论”特点。所谓的“不严肃”和“戏笔”，不是他们的不经意而为，而是他们的精心选择，有可能还是因为“严肃过度”，才让他们如此这般也说不定。

第三，脚色演说——中国传统戏曲行当意识支持了“戏中有演说”。中国传统戏曲的行当是对戏剧人物类型的归类，每一行当都应由具体的戏剧角色来扮演。在传统中国戏曲欣赏中，看戏也是“看角”，看某个演员对某种行当的精彩表演。新潮演剧发生时，传统戏曲意识还十分强大，“看角”意识仍然十分盛行。周剑云认识到了，传统戏曲因为有唱腔做担保，使得戏剧的抒情性和表现性得到了充分张扬。可是新潮演剧倾向于“唱少白多”，31[31]在此种情况下，“说”的重要性就被突出出来。在他看来，新潮演剧之“说”，“必一言既出，四座倾听，奥妙蕴蓬，含蓄深意，如白雪梅花，令人细嚼其味”。32[32]“而夏月珊等尤善于词令，不特讥

28[28] 昔醉：《新剧之三大要素》，《菊部丛刊》，上海交通图书馆，1918。

29[29] 陈新华：《梁启超编写粤剧》，《南方日报》，1962、9、9。

30[30] 梁淑安：《近代传奇杂剧艺术谈》，《中国近代文学研究》第二辑，1985。

31[31] 汉血、愁予：《崖山哀·导言》，《民报》第2号，1906。

32[32] 周剑云：《新剧评议》，《繁华杂志》第5、6期，1915。

讽处令人眉飞色舞，箴规处更令人惊心动魄”^{33[33]}“潘月樵……演新戏最卖力，慷慨激昂，满口新名词。对观众好作似是而非的演说……”^{34[34]}至于任天知更是专以擅长言论著称，这些人的名望和戏剧成就催生了新潮演剧中的一个特别行当——言论派正生。戏剧情境布置中安排他们出场，他们来到台前接受观众的检视，很大原因是因为新潮演剧已经对他们有了某种预先的角色设定和欣赏期待。他们均以“社会教育家”自居，^{35[35]}自诩“以学问为原动”，^{36[36]}如此等等。这些人似乎已把戏中的演说制度化和类型化了，通过他们的角色认同，使得“言论派正生”和“戏中有演说”——即“演剧”和“演说”合二为一了。

三

一般社会政治文化倾向对新潮演剧的演说意识崛起，有决定性作用。新潮演剧家对域外演剧方式的误读也有重要影响，所谓外国戏剧“但说白而不唱”，^{37[37]}其对“说白”的理解就有误读外国戏剧的因素。但总体说来，“戏中有演说”意识的崛起，与传统中国戏曲文类和戏剧意识的关系似乎更为直接也更为紧密。

众所周知，传统中国戏曲在“戏文”的构成上主要有两种手段，即词曲和说白。然而，“若取其最广义则凡词曲之类皆应谓之诗……曲本之诗所以优胜于他体之诗者，凡有四端：唱歌与科白相间，甲所不能尽者，以乙补之，乙所不能传者，以甲描之……”

^{33[33]}《黑籍冤魂》，《图画日报》第88册，1909。

^{34[34]}包天笑：《钏影楼回忆录》343页，香港大华出版社，1974。

^{35[35]}亚父：《启民社同人复凤君昔醉书》，《繁华杂志》第3期，1914。

^{36[36]}我我：《新剧昌明当以学问为原动》，《戏剧丛报》第1期，1915。

^{37[37]}李筱圃：《日本纪游》，转引自钟叔河：《走向世界》376页，中华书局，1985。

38[38]科白“不过接应场面”，目的是“以便驱使曲文”。39[39]新潮演剧倡导者虽然强调了说白的重要性，但也认为“谈文字不能废诗，戏剧断不能无唱”，40[40]戏文中“凡其哀痛悲壮之情，有非说白所能尽者，则以长辞咏叹之。”41[41]也就是说在新潮演剧观念意识中，说白的主要命意还是在向词曲靠拢。新潮演剧中的“演说”，本质上追求的是其煽情和鼓动作用，所谓“吐真情于顷刻，描现行于当时，千目共睹，惊为观止”即是如此。42[42]可是要想真正做到这一点，两厢比较，唱腔比科白要有力得多，曲本之唱本来就有这种能力。比如新潮演剧脚本《新串班本黄萧养回头全套》有如下一段唱词：

论天演原本是劣败优胜，不妨看地球上有据有凭，英吉利在世界富强何等，不过是君同民政体和平，美利坚原英属制他死命，华盛顿倡民权独树威名，佛兰西称强霸几经革命，普鲁斯联友国能御吞鲸，看邻封那日本改立宪政，维新后三十年雄视东瀛……”43[43]

以上戏文虽然是唱，但也可以看作是“带韵味的说”，它最符合“吐真情于顷刻，描现行于当时”，“一言既出，四座倾听”的所谓新潮演剧的“言论”要求。试比较一下《黄金赤血》中是怎样“说”：

武昌这回起义，推倒专制政府，中外人士没有一个不佩服我们这次举动的正大光明，没有人不期望中华民国快快成

38[38]蛭广：《小说丛话》，《新小说》第7号，1903。

39[39]长洲吴梅：《奢摩他室曲话·卷二》，《小说林》第9期，1908。

40[40]剑云：《剧学论坛》，《菊部丛刊》，上海交通图书馆，1918。

41[41]汉血、愁予：《崖山哀》，《民报》第2号，1906。

42[42]许豪士：《最近新剧观》，《新剧杂志》第2期，1914

43[43]新广东武生：《黄萧养回头》，《晚清文学丛钞·说唱文学卷》433页，中华书局，1960。

立。可恨这些全无心肝的人，不顾公德，败坏民军的名誉，做出这伤天害理的事；幸亏民军号令森严，锄暴安民……44[44]

二者相较，虽然一个是唱，一个是说，但强烈的抒情色彩是它们所共有的，而这恰恰是中国戏曲文类的特性，新潮演剧在这个方向纬度去寻找艺术潜能时不会遇到什么障碍，只要把唱腔通俗化，更具“说”的品性，把“演说”的煽情性能提高，借鉴唱的言语功能就可以了。而戏曲意识中的“唱”与“说”本来就有遥相呼应、协同共舞的特点，请看下面一节新潮演剧脚本是怎样处理二者之间关系的：

（叹白）自古道物耻可以振之，过耻可以雪之，若使我中国自今以后，上下一心，奋发为强，塞翁失马，安知非福？哎！无奈你看今日的人心呀！

（起梆子慢板唱）依然是，歌和舞，太平如昨。今忘记，昨日的，雨横风斜。如处堂，那燕雀，安然颓厦。如在釜，这游鱼，游戏菱花。呀呀呀。

（叹白）这班就是守旧的喇口，还有一班叫做通洋务的，你看得来。

（起梆子慢板唱）为婢膝，为奴颜……45[45]

这里一白一唱，相互接续，相得益彰。它不过在说明，新潮演剧对演说的要求其实是以“唱工”为参照模本的；反过来也可以让我们体悟到，传统戏曲中也含有一定的“演说”倾向。不仅是新潮演剧，新潮小说也有“演说”意识流露，你看：

古语道，英雄造时势，时势造英雄……你看那古今中西历史上英雄的招牌都被他们男子汉占尽，我们女孩们便数也数

44[44]任天知：《黄金赤血》，《中国早期话剧选》12页，中国戏剧出版社，1989。

45[45]新广东武生：《黄萧养回头》，《晚清文学丛钞·说唱文学卷》486页，中华书局，1960。

不上十个二十来。开口便道甚么大丈夫，甚么真男儿，难道不是丈夫，不是男儿就在世界上、人类上分不得一个位置吗？这真算我们最不平的事情了。46[46]

清末民初兴起的“小说戏曲革命”，把小说、戏曲并列起来谈，实在是因为它们有过多的相似之处，这里所讲的相似之处不是指的外在的社会观念意识，而是指源自于它们本身的共同言语类型。“一个洋鬼子”看到了这一点，“中国戏曲告诉我们，戏剧的思想性，也即是它之所以能够成为一伟大的艺术形式的主要因素，并不依附于故事而存在，而是包含在戏剧语言本身的艺术性之中。这是中国戏曲给予我们的最重要的教训。”[47]西方的文学性演剧，“故事”占据重要位置（不仅是演剧，小说也是如此），中国戏剧也演故事，但故事的作用却有所不同，有的中国戏曲，可能故事性很弱，通篇戏文就是一段说唱的结合体，比如新潮演剧文本《叹老》和《少年登场》，整出戏都只有一个角色，整篇作品都是他一个人在说和唱。[48]《演说词》可以被当作剧本来对待，[49]独角唱词也可以被人当作戏曲文本看，这样的演剧方式情节性不强，抒情性、演说性、化装演讲倾向却不弱。新潮演剧能够风行“戏中有演说”，是“新”中带“旧”和“旧”中带“新”的行为，它借用了传统戏曲文类的便利，在新的观念意识鼓动下又对其进行了“合理”的置换变形，我们认定新潮演剧的属性，新潮演剧在中国现代戏剧发展中能够作为一个独立的阶段，其重要原因也就在这里。

四

我们已指出，陈独秀提倡“戏中有演说”的主要着眼点是“演说”可以“长人见识”，目的是“可以练习格致

之学……”[50]主旨在于社会启蒙，相对而言对演剧本身关注并不多。正因如此，在强烈的社会变革热情鼓舞下，“戏中有演说”才能得到观众的广泛认同和赞许。“前数年，演新剧只须说几句时髦语，观者拍掌之声即轰然若一阵风雨相逼而来，所谓时髦语者，无非采取些新名词，引些言论家激烈语，骂政府与官僚而已”。[51]“宣统年间所演的戏，几乎没有一出不是骂腐败官吏的”，“社会对于新剧的心理中，终有‘革命党’三个字的色彩在里面。”[52]在这一背景下，新潮演剧中的演说意识既可以迅速崛起，也可以很快地消歇，既容易受到吹捧，也容易遭到攻击。辛亥革命高潮过去以后——即“前数年”和“宣统年间”以后，社会情形发生了改变，“戏中有演说”的待遇也发生了改变。人们认识到了“盖演说自演说，剧自剧”，“新剧中万不可多加演说……剧中多加演说则非剧矣。”[53]虽然这里还是纠缠于演说的多和少上，不敢也无法断然割去“戏中有演说”的尾巴；但循此路径探索下去，“戏中有演说”终究会有一天要被人重新审视，“演说”最终要被人从“新剧”中分离出去。

如上所述，传统戏曲本来有“演说”的倾向，它利用唱腔的功能实现了自己的艺术追求，新潮演剧淡化了唱腔的功能，企图用说白去替代它，可这并不是一个好的策略。“欲至以说白博观者之赞美，为事亦至难”。[54] 与其说这是在探讨“说白”，莫不如说它在质疑“演说”，其确切意图是说，企图以“演说”来取代“戏”的艺术效果几乎是不可能的。问题是，对于这一认识人们可以从两个不同的角度去进行探讨：一是检讨演说意识本身，戏剧中是不是应该有演说；二是调整思维路径，思考一下人们追寻的艺术目的用演说来实现是否合适。在这样的理论背景下，新潮演剧意识发生了分化。一部分人认为，“戏以歌唱为之，自应有事”，[55]“新剧之有白无歌，亦未始非失败之大原因”，“将来之新剧必为一种歌白并用”之剧。[56]沿着这一思路中国现代戏曲走上了一

个新的发展里程，也就是说新潮演剧中的演说意识——“白”的一部分功能——还是回归到用“唱”去实现了，“歌白并用”成为“戏”的基本体式，而最能体现这种戏剧情境追求的戏剧文类就是现代戏曲。另一部分人从这当中分化了出来，他们看到了新剧中的抒情必须是情节——即故事——规定之情，“最忌一人独言独语，更不宜对台下看客发言……”[57]“一人在台口又说白十数句，亦新剧规律大相违背”。[58]“戏中有演说”既不适宜，唱腔也不能容于新剧，他们从这当中区别出了“新旧参合的“新剧”和“纯粹新剧”，[59]戏曲被排除于可能的选项之外了。众所周知，这种戏剧文类就是后来人们所说的话剧。

1915年前后，新潮演剧意识开始消歇了，其标志性事件就是“演说”意识遭到了来自新、旧剧界的一致批评，几乎“没有一个人会不憎恶那在剧本中极不适当装进一大篇表现思想的对话”的。[60]旧剧界认为，“唱的总比说的好听”，戏剧还是离不开唱腔；新剧界认为无论是唱得怎么好、演说怎么动人都应该退出舞台。“盖新剧旧剧固截然两事，未可混同。”[61]“旧戏仍完全为旧戏，新戏仍完全为新戏，不可如今日政界时髦，创为新旧调和之说。”[62]从此以后，“戏中有演说”意识失去了存在的依据，以唱为主的现代戏曲，与以说为主的话剧，分别走向了各自独立的发展道路。

通过以上探讨，我们感到有以下三个问题需要进一步申明：第一，从“戏中有演说”现象可以反窥和证明，新潮演剧在中国现代戏剧发展史上是一个特殊的独立阶段，有其特别含义，是它孕育和催生了中国现代戏剧发展的多种潜能和可能。第二，中国现代文化、文学、艺术的发展不只是从“理想”的确立到“理想”的实现这样一条单一的通道，其中还包括修正和更改理想这个选项。新潮演剧在戏剧文类抉择上体现出的中西、古今“参合”、“新旧并举”就没有能实现，后来不得不“另起炉灶”，[63]对“理想”本身进行了调整。第三，无

论是现代戏曲还是话剧，它们都曾经过了新潮演剧的洗礼，都是中国现代戏剧场域的必要组成部分，把现代戏曲认为是“完全的旧”，把它与传统戏曲混为一谈是没有道理的。现代戏曲和话剧是新潮演剧结出的两个果，共同依存于中国现代戏剧文化生态。用这种眼光重新审视中国现代戏剧格局，是我们从新潮演剧研究中得出的必然结论。

47[46]羽衣女士：《东欧女豪杰·第一回》，《新小说》第1号，1902。

48[47]（法）班文干：《一个洋鬼子的中国戏剧观》，《戏曲研究》24辑，文化艺术出版社，1987。

49[48]南荃外史：《叹老》，无名氏：《少年登场》，载《晚清文学丛钞·传奇杂剧卷》（下）678、682页，中华书局，1962。

50[49]周亚父：《演说词》中有“次云论资格是一介平民，论职务是一个学生，既无学问，又无口才，万万不敢演说。但是……”把“演说”当作了剧本。见《中国早期话剧选》30-31页，中国戏剧出版社，1989。

51[50]三爱（陈独秀）：《论戏曲》，原载1904年《安徽俗话报》第11期，后转载于1905年《新小说》第14号。

52[51]《秋风馆剧谈》，《新剧杂志》1期，1914。

53[52]陈大悲：《十年来中国新剧之经过》，《晨报·副刊》，1919、11、15

54[53]马二：《啸虹轩剧话》，《游戏杂志》18期，1915

55[54]芳尘：《戏剧潮流》，《菊部丛刊》，上海交通图书馆，1918。

- 56[55]王梦生：《梨园佳话》157 页，商务印书馆，1915。
- 57[56]芳尘：《戏剧潮流》，《菊部丛刊》，上海交通图书馆，1918。
- 58[57]剑云：《记滨沪息游社之国庆纪念戏》，《菊部丛刊》，上海交通图书馆，1918。
- 59[58]无瑕：《新剧罪言》，《娱闲录》第 3 册，1914。
- 60[59]秋风：《维持新剧计划》，《新剧杂志》1 期，1914。
- 61[60]侍桁：《〈西林独幕剧〉评》，《文艺月刊》第 3 卷第 5、6 期合刊，1932。
- 62[61]马二：《啸虹轩剧话》，《游戏杂志》18 期，1915。
- 63[62]黄远生：《远生遗著·新茶花一瞥》，商务印书馆，1984。
- 64[63] 剑云：《新剧杂谈》，《菊部丛刊》，上海交通图书馆，1918。

厦门大学图书馆